DOI 10.20504/opus2025.31.28

De la vihuela a las guitarrillas: historia de los cordófonos punteados en la diversidad cultural de Guatemala

Alfonso **Arrivillaga-Cortés**
https://orcid.org/0000-0002-7950-5524
(Universidad de San Carlos de Guatemala, USAC/ Dirección General de Investigación/ Área de Etnomusicología, Guatemala, Guatemala)

Resumen: Este articulo busca retratar la llegada de las primeras vihuelas en el Reino de Guatemala, efecto para lo que se auxilia de algunas fuentes de archivo y los relatos de los cronistas españoles en el periodo del contacto a su llegada a ese territorio. Sorprende en esta fase inicial no solo la obtención de datos sino de información que muestra al instrumento con un papel importante en la sociedad y con un desarrollo destacado en el continente americano. Posterior a ello continua la búsqueda de datos sobre el instrumento auxiliándose para ello en los relatos dejados por los expedicionarios que llegaron a la región movidos por diversos intereses. Estas narraciones decimonónicas retratan en particular la provincia, dejando con ello preciada información sobre la práctica guitarrística en ámbitos no urbanos y con prácticas más bien de carácter particular. En este tenor continua la búsqueda de datos sobre la guitarra en el siglo XX, enfocándose en las poblaciones indígenas y auxiliándose para ello de diversas monografías dejadas por científicos -antropólogos- en su mayoría extranjeros. Un nivel más alcanza la identificación de datos pertinentes y esto se hace a partir de la información precisada por especialistas etnomusicólogos y los datos colectados -en diversas comunidades etnolingüísticas- por el autor a lo largo de varios años de trabajo y que buscan destacar el rol de instrumento a partir de sus significaciones sociales.

Palabras claves: cordófonos. guitarras. guitarrillas. etnografía musical. indígenas mayas.

From the Vihuela to the Guitarrillas: A History of Plucked Chordophones in the Cultural Diversity of Guatemala

Abstract: This article aims to depict the arrival of the first vihuelas in the Kingdom of Guatemala, drawing on archival sources and the accounts of Spanish chroniclers from the period of first contact. What stands out in this initial phase is not only the recovery of data, but also evidence that the instrument played an important role in society and underwent notable development in the Americas. The study then follows the instrument's trajectory through the accounts of nineteenth-century expeditionaries who came to the region for diverse purposes. These narratives, often centered on provincial settings, provide valuable information about guitar practice in non-urban contexts, typically of a more individual character. The inquiry continues into the twentieth century, focusing on Indigenous populations and drawing on monographs—mostly by foreign anthropologists. A further level of detail emerges from the contributions of ethnomusicologists, along with data collected by the author over many years of fieldwork in diverse ethnolinguistic communities, underscoring the role of the instrument through its social meanings.

Keywords: chordophones. guitars. small guitars. musical ethnography. maya Indians.

ARRIVILLAGA-CORTÉS, Alfonso. De la vihuela a las guitarrillas: historia de los cordófonos punteados en la diversidad cultural de Guatemala. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253128, p. 1-22, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.28
Recebido em 25/2/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 1/12/2025

Valga recordar que la vihuela es un instrumento de larga historia y de múltiples cambios, de largos recorridos, de amplia dispersión. A finales del siglo XV, en el marco de la llegada de los castellanos a América, las vihuelas eran un instrumento de uso para pobladores y aristocracia. Una de las maravillas de este instrumento, fue lo versátil que resulta para transportarse, así como su capacidad para desarrollar melodía, armonía y bajo. Bernal Diaz del Castillo, cronista que acompañó a las huestes castellanas desde el inicio, indica que entre las instrucciones iniciales que se les dio a los indios, estuvo la música coral e instrumental, y entre otras actividades señala, "hacen vihuelas muy buenas" (Diaz, 1982, p. 636). Ya en Guatemala correspondió al primer obispo, Francisco Marroquín, traer de México al primer cantor (*chantre*), Fray Juan Zambrano que llegó precisamente acompañado del vihuelista Florencio López (Rodríguez, 1992, p. 19), mientras que Gaspar Martínez, reconocido constructor de órganos, del mismo modo era constructor de violas y vihuelas (Lehnhoff, 1986, p. 94).

El *Vocabulario en lengua castellana y guatemalteca en que se llama: cakchiquel chi*, recopilado por el Padre Feliz Solano, en 1578, muestra datos de nuestro interés. Aunque no hay una entrada para guitarra o laúd, si la hay para vihuela: "instrumento musico / *gama çohom*" (Solano, 1856, p. 247); mientras que en la entrada, tañer incluye "con una viguela / *quiçocin gama çohom*" (Solano, 1856, p. 274). El término *çohom* corresponde en este vocabulario para atabal (Solano, 1856, p. 34). En el caso del vocabulario del Padre Coto, no incluye ninguna entrada para estos cordófonos. Aquí, una vez más la entrada "taner qualquier instrumento" (*tin çiloh, tin 3oçih*), incluye la variante: "[…] tañer vigüela, rrabel, arpa, etc. *Tin çiloh*, o *tin 3oçih ru vach* guitarra […]" (1983, p. 251)[1]. Por su parte el Diccionario de Viena, un manuscrito anónimo del siglo XVII, usa el término maya pax, tambor, para señalar a cualquier instrumento de cuerdas y tañerlo (Álvarez, 1997, p. 627).

Esta asignación, o ¿transferencia?, de la guitarra a las otrora funciones del tambor es algo que se muestra en otros ejemplos amerindios del mismo modo, al usar términos lingüísticos de membranófonos, asignado a ese cordófono[2]. Podemos apreciar en aquel tiempo por parte de los indígenas no solo sorpresa, sino habilidad para la adopción de muchos de los elementos impuestos, entre estos la música. Contando ellos con tradiciones musicales complejas, con instituciones como la Casa de la Música, *Popol Na*, y guardianes de prácticas musicales como el *Holpop*, no extraña que la práctica musical fuera al mismo tiempo de exitosa, motivadora y funcionara como un canal para expresar otras significaciones.

La respuesta de las poblaciones indígenas fue tan positiva, de entusiasmo tal, que los eventos para interpretar los instrumentos musicales debieron ser limitados, y esto fue, bastante temprano. De esta cuenta el Rey Felipe II, emitió cédula del 29 de julio de 1565, en relación a la popularidad de la vihuela: "Para que modere la música", pues,

> […] ay muy grande exceso de superficialidad en essa tierra y gran gasto con la diferencia de géneros de instrumentos de musicas y cantares que ay con… biguelas…, asimismo, […] De los dichos instrumentos, como se usan desde niños en los monasterios de aprendiendo al cantar y tañer los dichos instrumentos son grandes hongaçanes y desde niños conocen todo sobre mujeres del pueblo [sic] (AGCA A1 23. Leg. 4588, Exp. 39541 Fol. 43).

[1] El uso de grafía numérica en estos términos fue una propuesta del sacerdote La Parra para abarcar algunos fonemas no contemplados en la grafía castellana.

[2] Perez de Arce cita para los aztecas, *meca huehuetl*, "tambor a cuerdas", en el caso de los zapotecas; *xenitoo*, "tambor con cuerdas"; y agrega para los quechuas *tinya* "tambor" (2018, p. 5).

Para la población aborigen adaptar estos nuevos instrumentos, en particular los cordófonos, resultó un complejo proceso de acomodo a nuevos principios acústicos, que a pesar de la violencia simbólica que presupuso, fueron sorteados con particular habilidad. Estas expresiones musicales posteriormente fueron usadas por la población nativa para sus propios fines, más allá del interés evangelizador.

Durante el siglo XVII los religiosos se encargaron de instruir en ciertas artes por lo que algunos "aprendían a tocar guitarra, violín y marimba, únicos instrumentos que usan en las fiestas y funciones eclesiásticas a que son bastante inclinados" (Regada *apud* Segura, 2001, p. 25), señala Fray Regada en Costa Rica. La "Memoria de los estudiantes que representan" las comedias del Corpus en la catedral en 1616, entre otros requerimientos solicitan: "Para aderezar dos guitarras" y "dos pellejos de ovejas, para barbas". Finalmente agrega -una carta de pago de la Catedral de Guatemala-, que entre otras actividades y gastos, incluye: "más cuatro tostones para cuerdas con que se encordaron las guitarras" (Morales, 2024, p. 54).

Luis Antonio Rodríguez Torselli, localizó en el Museo del Libro Antiguo un documento de gran importancia para la historia del instrumento en el continente, y que muestra a la región con intereses y literatura sobre el tema. La *Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese*, un manuscrito que data de las postrimerías del siglo XVII o bien de los albores del siglo XVIII, que nos acerca al instrumento y al principio de *entrastado*, central para la afinación y ejecución (Rodríguez, 1992). Juan Pablo Pira señala que el manuscrito ya incluye anotación moderna, hace mención a sostenidos y bemoles, así como las tonalidades de hoy definidas en las armaduras. Agrega Pira que contiene dos obras, que refuerzan su cronología para la última década del siglo XVIII o en el siguiente siglo XIX. *Baile Ingles*, que se incluye en los manuscritos de clavecín de cerca de 1770 en España. La siguiente, una contradanza, *La Marsellesa*, escrita por L'isle en 1793 (información directa de este estudioso).

La *Regla* es un escrito que permite acércanos al universo organológico, pero al mismo tiempo nos muestra la importancia que tenía el instrumento en la sociedad. Este trabajo nos acerca al universo clásico de la guitarra. En el localizamos sistema de anotación, ejecución y construcción de las diferentes partes del instrumento, así como sus medidas.[3] Los primeros folios, como señala el título son referentes a *entrastar*: ejercicio de amarrar al brazo los trastes que al igual que las cuerdas son elaboradas de tripa de animal (cerdo regularmente).

Juan Pablo Pira, presenta un segundo documento, no por ello menos importante. *El Cuaderno de Manuel Albares* [sic], (2002, p. 67-103) constituye otra fuente para comprender el desarrollo de la guitarra durante el periodo colonial en Guatemala. *El Cuaderno*, se supone por estilo y caligrafía de autoría de Manuel Silvestre Álvarez de la Fuente, por lo que se sitúa en la primera mitad del siglo XVIII a pocos años de la *Regla* (Zúñiga, 2017, p. 23), la que debió ser de conocimiento de Álvarez.

[3] Este ejercicio de *entrastar* lo hizo Rodríguez, teniendo como resultado una guitarrilla de feria (Rodríguez, 1992, p. 89-95. Rodríguez, 2012, p. 78-99).

1. De vihuelas a guitarras en la vida independiente de España

José Sáenz Poggio, creador del primer tratado sobre la música en Guatemala -un par de décadas antes de finalizar el siglo XIX-, ofrece varios datos sobre los tipos de guitarra en ese entonces. Es precisamente cuando aborda la música en el ámbito privado, en que alude a viejas formas como bailar un barreño con marimba, o bien, en las serenatas donde se puede escuchar los ecos de una guitarra y una flauta (Sáenz, 1878, p. 68). Sáenz Poggio introduce un subcapítulo dedicado al arpa, y luego la guitarra, "un instrumento de madera cuyo cuerpo, que es hueco, y en su mitad forma una cintura, sale un mástil con trastes que contienen el diapasón" (Sáenz, 1878, p. 76). Agrega sobre las órdenes (de cuerdas) de seis, y antiguamente de cinco, "aunque también solían venir algunas guitarras de Mejico [sic], por el año de 37, que tenían 14 cuerdas" (Sáenz, 1878, p. 76).

Como variantes de la guitarra establece el **requinto** más pequeño que la guitarra, con el mismo número de cuerdas, "templado dos tonos más alto que ella". Añade, la *jarana* que cuenta con figura de requinto, aunque con 5 cuerdas, "colocadas al contrario de las de la guitarra". La otra variante se conoce como *Bandola* -Bandolín o Bandurria-, que cuenta con una caja figura de nuez; y, la **guitarrilla** o **tiple**, "con 4 cuerdas que se tiempla al gusto del ejecutante, v.gr.: Do, Sol, Mi, Do; Do, La, Fa, Do." (Sáenz, 1878, p. 76). Sáenz menciona a más de una veintena de intérpretes del instrumento; y agrega a dos fabricantes de guitarras que han sobresalido "en nuestro país", Vicente España y coincidentemente un Don Manuel Álvarez, como el autor del *Cuaderno* arriba referido (Sáenz, 1878, p. 76).

A lo largo del siglo XIX la popularidad de la guitarra creció. La misma es cultivada por diversos personajes, desde músicos, escritores, políticos, etc. *La Gaceta* No. 51 de El Salvador, cita un acuerdo del entonces presidente Juan Fernández Lindo que ordena: "En los pueblos donde no haya música militar (se refiere a las comunidades donde no hay instrumentos de vientos, metal y madera), se haga uso de las "guitarras de cuerda" para que la tropa marche y haga las demás devoluciones", haciendo referencia a los desfiles militares del 15 de septiembre (Acosta, 2018, p. 101).

Gracias a los relatos del cronista Ramón Salazar conocemos del rol importante de la guitarra para la sociedad citadina. Él nos dibuja un instrumento al que recurren luego de las grandes comilonas, entonces "se pasaba al baile y a las tonadas, al son de las guitarras y guitarrillas bien rasgueadas" (Salazar, 1957, p. 28). Del poeta José Batres Montufar también expresa, "que era notable guitarrista y tenía por amigo a Francisco Garrido, a quien conocí ya viejo, y que era maestro en eso de rasguear instrumento tan difícil" (Salazar, 1957, p. 83).

Ya cerca de la última década del siglo XIX, en 1887, el entonces presidente José María Reyna convocó a certamen para elegir himno nacional. Entre los concursantes Rafael Álvarez Ovalle (Comalapa, 1858-1946), mandó una obra para guitarra titulada *Himno Popular de Guatemala* que resultó ganador (Rodríguez, 1992, p. 36-37). Dicho fallo fue impugnado, por aquellos que consideraban de carácter poco serio el instrumento. El evento se repitió nuevamente en 1896, y tras escuchar esta vez la versión para guitarra en piano, un 19 de febrero de 1897, fue declarado Himno Nacional de Guatemala (Gandarias, 2005, p. 10).

El Conservatorio Nacional de Música fue creado por Justo Rufino Barrios en 1870, pero la enseñanza de la guitarra no fue incluida. Esto a pesar de que el mismo señor presidente era interprete del instrumento. Estando en la ciudad, en compañía del señor Lainfiesta, secretario de Estado en el Despacho de Fomento, William Brigham informa sobre el mal arreglo que presentó la delegación guatemalteca en Boston en la Exposición Internacional de 1883. En este contexto expresa que la

habitación "del Presidente estaba llena de desorden: artículos de uso cotidiano, libros, guitarras, periódicos, todo mezclado" (Brigham, 1887, p. 180, traducción nuestra)[4]. Ya antes este viajero describe en su texto en la majestuosidad de la ceiba en una plaza, donde juegan pelota por "la noche, dos jóvenes, a petición del comandante, nos tocaron con la flauta y la guitarra varias melodías españolas" (Brigham, 1887, p. 116, traducción nuestra)[5].

Ignacio Solís en *Nuestras Artes industriales*, el recuento de manualidades nacionales más importantes del siglo XIX, expone de nuestro interés como algunos carpinteros ubicados en las ciudades, "también hacen guitarras, adornándolas a veces con finas incrustaciones de concha nácar y fragmentos metálicos. Hacen bandurrias, violines, violones, etc., que no ceden en perfección a los importados" (Solís, 1981, p. 33). Viniendo esta apreciación de este conocedor, la manufactura de estos instrumentos debió ser de buena calidad.

2. La guitarra en los escritos de los viajeros decimonónicos

Entre los años ulteriores a la independencia de España, en 1821, dio inicio la llegada de expedicionarios con diversos intereses, así como nacionalidades. Ellos dejaron una serie de escritos que recogen en sus crónicas de viajes. Aquí plasmaron lo que acontecía en el camino, que les sorprendía, o les llamaba la atención. Entre estas notas no escaparon opiniones variadas sobre la guitarra. A lo largo del siglo XIX, la música cada vez es más lejana de la rectoría eclesial, permite a los intérpretes fusionar entre lo militar y lo civil, donde cada vez adquiere mayor fuerza y relevancia. Los recorridos seguidos por muchos de estos viajeros abarcaron México y el istmo centroamericano, razón por la que aprovechamos para ampliar nuestra mirada a la región en este apartado.

El más temprano de estos expedicionarios, John L. Stephens, arriba en octubre de 1839, y deja una preciada crónica de viaje. Varias son las alusiones a la guitarra que hace, ya fuera como un detalle de la crónica, como cuando charlando con Clementino, procedente de Copan, le inquiere, si sabe interpretar el instrumento, y luego él, "agarró una guitarra, bailó con su propia música y se sentó sobre el terroso suelo del corredor a jugar baraja" (Stephens, 1971, p. 167). Más adelante señala como parte de la descripción que en "una casa encontraron un poncho enrollado cuidadosamente, sobresaliéndole el mástil de una guitarra", (Stephens, 1971, p. 239).

Este recurso inmediato para referirla nos indica, junto con los violines que también se incluyen en otras descripciones, que es un instrumento presente, -como veremos- vivo en distintos grupos sociales. La marimba, otro instrumento de importancia y popular, solo aparece en los escritos posteriores. Con ello se muestra que la adopción de este instrumento, si bien fue exitosa, es posterior al papel central que jugó la guitarra. Una cita más de contexto nos da John L. Stephens, es en relación con la procesión vespertina para la celebración de la Concepción, en diciembre. Narra este viajero, como un grupo de danzantes vestidos de diablos con sus máscaras bailan un fandango acompañado de una vieja guitarra (1971, p. 209). Años después, *Le Monde Illustré* publicó en 1865 un bello grabado de Firmin Bocourt, titulado: *Dance of the Devils, Coban, AV., Guatemala* (colocado en el diseño interior del libro de

[4] Original: "The President's room was full of disorder. -articles of daily use, with books, guitars, newspapers, all mixed together (Brigham, 1887, p. 180).

[5] Original: "In the evening two young men, at the request of the comandante, played on the flute and guitar for us a number of Spanish airs" (Brigham, 1887, p. 116).

Sanborn, editado por el Museo Popol Vuh, 1996), en donde podemos apreciar la escena descrita por Stephens en el escenario señalado. Se distinguen en primer plano las cobaneras con sus faldas plegadizas y al centro de la escena un intérprete de guitarra. Como veremos la guitarra continúa cumpliendo funciones musicales en esta expresión danzaría.

Wilhem Marr, un alemán, que visita Costa Rica en 1852, ahora sí, estando la marimba presente, anota sobre la costumbre de dar serenatas acompañados de guitarra (Fernández Guardia, 1970, p. 173). A penas un lustro después, William Wells, en su crónica de exploraciones y aventuras por Honduras en 1857, a su paso por el poblado de San Diego de Talanga rememora, "[…] cuando nos acercamos, el sonido de violines y guitarras nos desengaño y espoleando nuestras jadeantes bestias entramos a *pasotrote* (sic) en la pequeña población […]" (Wells, 1960, p. 219).

Ese año de 1857, el naturalista francés Arthur Moleret, movido por su interés de encontrar nuevas especies animales -como de hecho sucedió- pernocta unos días en la isla de Flores, Peten, dando un giro a nuestra ubicación geográfica. Moleret dice: "A intervalos las marimbas callan y se oye un preludio de guitarra; luego una o más mujeres combinan sus voces con los sonidos del instrumento; cantan sin vergüenza ni timidez pequeños poemas cuya expresión a veces no es muy vivaz" (Moleret 1857, p. 41, traducción nuestra)[6]. Agrega respecto de la fiesta que presenció: "todas las miradas estaban fijas en un joven que cantaba acompañado de una guitarra: no le faltaba ni gusto ni, sobre todo, confianza; el corte elegante de su ropa, el impecable tictac blanco, el barniz de sus zapatos, su fácil galantería con las mujeres…" (Moleret 1857, p. 41, traducción nuestra)[7].

Al parecer la relación de la guitarra con un presidente centroamericano no fue exclusiva de Guatemala. El francés Félix Belly, en relación con una velada, allá por 1858, en casa del entonces presidente de Costa Rica, Juan Rafael Mora Porras, - explica- que se desarrollaba en un ambiente modesto con guitarra. Mientras que, en la ciudad de Liberia, su alegría está en "los acordes de una orquesta local compuesta por una flauta, una guitarra y una marimba" (Fernández Guardia, 1985, p. 557). De esta fórmula instrumental sobrevivió el dueto de guitarra con marimba tan característico, en la actualidad, de la música nacional nicaragüense. Varias décadas después, ya casi finalizando el siglo XIX, en 1890, Frank Vincent describe que,

> Dos noches a la semana la banda militar toca frente al palacio presidencial. Se colocan gradas con velas para los músicos y la gente pasea por las calles vecinas. Esta banda triunfa mejor con música de baile, autóctona o extranjera, como la que generalmente se toca con guitarras y acompañamiento de castañuelas (Vincent, 1890, p. 25, traducción nuestra)[8].

Los datos más septentrionales -de esta geografía mesoamericana- que poseemos en este registro, los brinda el diplomático y escritor francés Alfred Valois que realizó viaje por México y Centroamérica, en 1861. Valois ingresa por Veracruz, donde encuentra que, "Las damas mexicanas tocan casi todas, y muy bien, la guitarra. Ese instrumento insípido suple en casi todas partes al piano, no es un

[6] Original: "Par intervalles les marimbas se taisent et l'on entend préluder une guitare, puis une ou plusieurs femmes marient leurs voix aux sons de l'instrument; ells chantant sans embarrass et sans timidite des petit poésies dontl' expression est parfois un peu vive" (Moleret 1857, p. 41).

[7] Original: "[…] tous les yeux étaient fixés sur un jeune homme qui chantait en s'accompagnant d'une guitare: il ne manquait ni de gout, ni surtout d'assurance; la coupe élégant de ses habits, d'un coutil blane irréprochable, le vernis de sa chaussure, sa galanterie facile avec les femmes […]" (Moleret 1857, p. 41).

[8] Original: "Two evenings in each week the military band plays in front the President's Palace. Stands, with candles, are placed for the musicians, and the people promenade up and down the neighboring streets. This band succeeds best with dance music, native or foreing, such as is generally strummed on guitars with castanet accompaniment" (Vincent, 1890, p. 25).

instrumento mejor, pero hace más ruido" (Valois, 2015, p. 69). Como vemos hay una valoración desdeñosa sobre el instrumento -un fantasma que le ha perseguido- y su comparación con el piano pareciera plantearle obstáculos mayores. Destaca además la participación femenina en la interpretación, algo que se repetirá, mostrando este instrumento como una oportunidad de participación social más activa para las mujeres. Continúa -más adelante-,

> llegamos al frente de una pobre casa edificada al final de una oscura calle del puerto. Algunas virutas de abeto ardían frente a la entrada, en señal de alegría, y el ruido de varias guitarras, chirriando bajo los dedos de indios medio desnudos, retumbaba en las ventanas del primer piso (Valois, 2015, p. 69).

Llama la atención el término chirriando, ya que puede a su vez estar señalando una forma específica de interpretar en esta región, como en efecto sucede. Son varios los relatos sobre la guitarra en la región veracruzana, mostrando la importancia de la que gozan estos cordófonos hasta el día de hoy[9].

Una década después, esta vez en Granada, Nicaragua, Alfred Levy en 1873, comenta que la "antigua guitarra española no ha pasado de moda todavía, ni tampoco el uso de ir a cantar de noche debajo de las ventanas de ciertas personas…" (Levy, 1976, p. 225), como sucede con la cita de Marr, referida. En Costa Rica, a las agrupaciones conocidas como cimarronas, tratan de marimbas acompañadas de guitarra (como igual sucede en Nicaragua). Al respecto la *Gaceta* en 1878 refiere que al son de guitarras y marimbas se efectuó el "baile del pueblo", en el que alegran casas y calles, mientas que la fiesta del 15 de septiembre en Punta Áreas la bailaron los enmascarados acompañados de una cimarrona (La Gaceta Oficial de Costa Rica, 25 sept. 1878, p. 3, *apud* Vargas, 2004, p. 86)[10]. Henry Pittier igualmente observó que la guitarra y la marimba siempre acompañaban fiestas populares en Guanacaste en 1896 (Meléndez, 1974, p. 306-308). Esto se evidencia hasta el día de hoy en la etnografía musical para marimba y guitarra en Nicaragua y Costa Rica.

Cerramos los relatos de los viajeros con los esposos Anne y Alfred Maudslay, que enumeran en su paso por la Verapaz, donde había,

> […] música, no sólo de marimba ambulante, que inevitablemente aparece en todas las ferias y festivales, sino de una orquesta de arpa, violín, guitarra y guitarrilla, pues los indios de Vera Paz son un pueblo musical, y tocaron melodías indias originales acompañadas de danzas tradicionales (Maudslay, 1899, p. 137, traducción nuestra)[11].

[9] Ya sobre el rio Medellín, avanza este francés en su relato: "nuestros dos músicos hacían chirriar sus viejas guitarras y cantaban versos indios con una voz temblorosa y gutural que me causaba un profundo fastidio" (Valois, 2015, p. 69), acaso refiriéndose al falsete característico de ese canto. Ya en un ingenio azucarero sentencia, luego de tomar aguardiente, "Nuestros músicos tocaron la guitarra, y pronto todos los *mozos* de la hacienda se pusieron a ejecutar danzas furibundas" (Valois, 2015, p. 79).

[10] Siempre para Costa Rica, Vargas en su estudio incluye una interesante fotografía de dos músicos descalzos, un guitarrista acompañado una marimba de arco, con la leyenda "… amerinizaron los bailes de Punta Arenas y Guanacaste" (2004, p. 86).

[11] Original: "[…] music, not only by the strolling marimba player, who inevitably turns up at all fairs and festivals, but by an orchestra of harp, violin, guitar, and guitarrilla, for the Indians of the Vera Paz are a musical people, and they original Indian tunes to which the traditional dances" (Maudslay, 1899, p.137).

Volveremos sobre los q'eqchi', portadores de la expresión referida. Ellos y su conjunto de arpa, usada también como percutor, violín y guitarrilla son un importante núcleo de identidad hasta el día de hoy. Junto a ellos otros grupos mayas desarrollaron otras expresiones siempre basadas en sus propias variantes de guitarras o guitarrillas, o adaptando las normales, a las que el primer cambio regular es solo usarla con cinco cuerdas. Veamos –a continuación- qué recogen al respecto los etnógrafos que visitaron el país durante el siglo XX.

3. Guitarra y tradiciones culturales: en el siglo XX

A finales del siglo XIX llegan a Guatemala personas que asisten con intereses académicos más puntuales. Varios de ellos inscritos al centro de investigación y con la encomienda de generar reportes etnográficos de las comunidades indígenas que habitan la región. Todo indica que la guitarra para entonces pierde terreno entre sus cultores, a diferencia de la marimba, que solía ser su acompañante como lo han citado algunos viajeros. No obstante, en algunos pueblos indígenas, el instrumento continuó vigente hasta nuestros días.

El erudito Karl Sapper, cuyas observaciones abarcan toda el área maya, cuenta con preciadas anotaciones sobre los *q'eqchi'* y *poqomchi'*. Este estudioso indica que entre los mayas pocos tienen agrupaciones de cuerdas como los del territorio de la Verapaz. Sus conjuntos de arpa, violín y guitarras se muestran como imitaciones europeas (Sapper, 1897, p. 312). A su paso, en 1894, por Caucuc [sic] en Chiapas (en el área tzeltal), describe la celebración de una gran fiesta, con varios indígenas borrachos y bailando acompañados de arpa y guitarra (Sapper, 1897, p. 320), hasta donde en efecto se extiende esta tradición. Basándose en los escritos de Vicente A. Narciso, *Costumbres y creencias de los indios pokomchi* (escrito en 1904), incluye el violín, la guitarra y la bandurria de cinco cuerdas, agregando un pentagrama con su afinación: Si, Sol, Re, Do, Sol (Sapper, 1968, p.197). Este estudioso incluye a su vez datos de los garínagu, aclarando que ignora si se trata de una tradición caribe o africana. De las formas musicales señala que el timbre vocal es realmente "bronco", como el acompañamiento de guitarras poco afinadas y con ritmos (Sapper, 1897, p. 322).

En la expedición que hacen por el sureste de México, Franz Blom y Oliver La Farge al llegar a Tecoja, anuncian: donde tocan guitarra, canta canciones mexicanas y zapateos (Blom; La Farge, 1986, p. 409). Ellos relatan una escena muy particular, allá por 1925, en un techado de palma de unos 15 pies cuadrados, donde:

> […] algunos indígenas sucios, hombres y mujeres, permanecían sentados en cuclillas contra las paredes. Había una orquesta que consistía de una guitarra y un órgano de boca, aumentada en ocasiones por el flautista, quien entraba y salía (Blom; La Farge, 1986, p.464).

Dos décadas después, en 1947, en los Cuchumatanes vecinos de Chiapas, llegó Maud Oakes a la comunidad de Todos Santos Cuchumatán, en Huehuetenango. Ella presenta varias referencias a la guitarra mostrándonos la importancia que tiene entre los mam. Ya fuera en una velación, donde se sirve café toda la noche y se ameniza con guitarra (2001, p. 18), o "mientras me dormía, podía oír la guitarra y las lamentaciones de Petrona" (Oakes, 2001, p. 22). En relación con la ceremonia del cargador del año -agrega-, "[…] dos músicos tocaban constantemente un violín hecho en casa y una guitarra"

(Oakes, 2001, p. 66). En otro contexto, describiendo una ceremonia en la casa del sacerdote Pascual Pablo, el día tx'i', 8 de marzo de 1947, indica la presencia de un guitarrista y un violinista tocando (Oakes, 2001, p. 165).

Dos etnógrafos listan entre las artesanías indígenas la construcción de guitarras. Charles Wisdom, entre los *ch'orti'*: "los instrumentos musicales de tipo europeo son el tambor redondo, el violín, la guitarra y la marimba […]" (Wisdom, 1961, p. 209), indica en su etnografía de la primera década del siglo XX. Urich Köhler, atendiendo la región chiapaneca (México) señala que la fabricación de instrumentos musicales está limitada a una reducida región (Köhler, 1975, p. 84).

Mientras John Gillin, nos muestra la guitarra en un evento de los ladinos en el oriental pueblo de San Luis Jilotepeque, (Gillin, 1958, p. 293.), los esposos Colby en el occidente opuesto, entre los Ixil señalan la guitarra entre los instrumentos que interpretan con violines en las ceremonias religiosas (Colby; Colby, 1986, p. 45).

María de Baratta, contemporánea de Jesús Castillo, y conocida como la más importante etnofonista de El Salvador, menciona el papel de la guitarra en diversos contextos. En referencia a las Fiestas a la Luna Nueva, entre otras actividades rituales y de carácter agrario recuerda las veladas cantando acompañadas de acordeón y guitarras (Baratta, 1952, p. 37), inclusive a veces agregan el baile (Baratta, 1952, p. 256). Esta autora, en oposición a los instrumentos de raíz indígena, menciona que actualmente intervienen "la guitarrilla o cuatro, la guitarra y un violín acompañado de una guitarra o de un acordeón (Baratta, 1952, p. 168).

El asidero más importante de una tradición de guitarrilla es Nicaragua, donde esta tradición continúa como inicialmente se expresaba en alianza con la marimba de arco, una fórmula que alcanzaba hasta Costa Rica como lo muestra la fotografía que incluye Vargas Cullell en la que aparecen ambos músicos (2004, p. 86). Volviendo la mirada a la Nicaragua de los años reciente, el académico T.M. Scruggs, nos recuerda sobre esta expresión que es "[…] tocada por una marimba de arco, una guitarra y una guitarrilla de cuatro cuerdas más pequeña […]" (Scruggs, 2009, p. 63). Hoy, a dos décadas del siglo XXI recorrido, encontramos desde la lutería la permanencia de la guitarrilla de una manera vital, ante la demanda que muestra ya de por si lo que en Nicaragua se considera la música nacional[12].

Refiriéndose al Guancasco, un importante baile con raíces precolombinas, en Yamaranguila, Honduras, Anne Chapman, detalla un baile al son de la música de cuerdas o acordeón (Chapman, 1985a, p.111), e incluye una foto con tres músicos tocando dos guitarras y una guitarra de 5 ordenes dobles de cuerdas (Chapman, 1985a, p. 123). Esta información visual muestra una variante de la guitarrilla en la región hondureña[13]. En la parte inicial de su tomo II, llamada "Los orígenes", presenta seis cuentos. El primero, de Adán y Eva, relata la primera veneración a la tierra, cuando los personajes llegan, cuatro ángeles, uno con una guitarra y el otro con una bandolina. Estos personajes una vez toman licor sacan la guitarra, la bandola y se ponen a bailar (Chapman, 1985b, p. 18-19). Encontramos aquí el instrumento incluido en el pensamiento mítico, en esta representación que como hemos señalado cuenta con un fuerte carácter precolombino.

Los misquitos de la costa hondureña-nicaragüense también usan la guitarra como un vehículo de expresión como lo muestran las colectas de terreno realizadas por el antropólogo Ronny Velásquez (1979).

[12] Para mayores datos veáse: www.GuitarrasZepeda.com.

[13] Su glosario contiene asimismo una entrada para la caramba en la región lenca: "un instrumento nacional, hecho localmente, que consiste en una cuerda estirada sobre un arco de madera a la que se le ata un calabacito" (Chapman, 1985a, p. 260).

Por su parte Jesús Muñoz Tabora, en su libro *Organología del Folklore Hondureño*, enumera la *kitar* de "elaboración rustica hecho de madera y con la forma de una guitarra pequeña. Las cuerdas son actualmente adquiridas en el comercio, antiguamente se hacían con tripa de gato" (1988, p. 111). Añade que, aunque los clavijeros sean para seis cuerdas, suelen solo usarse tres a cuatro. Entre los cordófonos usados por los criollos señala a la guitarra, el requinto, la mandolina, el violín, el contrabajo (Muñoz, 1988, p. 40-44).

4. Apropiando la guitarra a diversas versiones locales

A juzgar por las labores precolombinas -como las del *holpop*- encargado de la enseñanza musical desde instituciones como *popol na*, la casa de la música; la enseñanza y el resguardo de música, instrumentos, danza, fueron objeto de particular cuidado y culto en los pueblos mesoamericanos previo la irrupción española. Con este esmero recibieron las expresiones musicales de conquista, y facilitaron su incorporación a la nueva sociedad en formación. De sobrado está demostrado, los alcances musicales de las culturas aborígenes. El universo precolombino muestra un complejo arsenal de aerófonos en particular, las más diversas formas y principios de producción sonora, a los que se suman trompetas de caracol marino, trompetas de madera, flautas (sencillas, dobles, triples, etc.), silbatos, vasijas sibilantes, etc. Diversas formas, materiales y tamaños de tambores; entre los idiófonos raspadores, sonajeros, tunes, cascabeles, campanas para mencionar un trozo de esta complejidad que hizo posible y del que deriva un sofisticado universo sonoro (Arrivillaga, 2006).

Este conocimiento y desarrollo de un complejo mundo sonoro permitió la admiración por los nuevos instrumentos musicales, sus producciones sonoras y las nuevas expresiones musicales pasaran a dominio de los nativos, en lo que se conoce como apropiación musical. Al igual que con otros instrumentos introducidos por la conquista, los procesos de adopción -algunos forzados-, sumándose a la vez a un nuevo escenario, estos adoptaron maderas y otros materiales locales para su confección, derivando con ello su apropiación organológica. De esta cuenta respondieron asimismo a los requerimientos de la vida cotidiana, recibieron nuevas asignaciones, se desarrollaron nuevas técnicas. Variantes que terminaron por dar carácter a las nacientes expresiones locales, generando lo que Pérez de Arce llamaría, una apropiación del modelo organológico (2018, p. 2-3).

Hasta el día de hoy no existe evidencia alguna que nos remita a la existencia de algún cordófono de tradición precolombina entre los mayas. A la llegada de los castellanos en 1492 y en el caso de Guatemala a partir de 1524, dio inicio un crudo proceso de conversión religiosa y la música fue una de las principales estrategias para la conversión. De esta cuenta y con mayor fuerza una vez se instituyo el proyecto impulsado por Fray Bartolomé de las Casas relativo a la conversión por la verdadera paz (Verapaz) llegaron al Reino de Guatemala músicos e instrumentos musicales para ingresar a la capilla de música, institución rectora de la actividad musical. Entre este arsenal instrumental compuesto por trompetas, sacabuches, chirimías, dulzainas, arpas, rabeles se localizaban, como hemos visto, las vihuelas y posteriormente las guitarras, que poco a poco fueron incorporadas a la vida de los poblados indígenas. Avel Horspool encontró entre los *k'iche's*, cuando realizo su estudio, que los mayas habían tocado por tanto tiempo guitarras y marimbas que los consideraban como originarios de ellos (1982, p. 36). En efecto la guitarra y sus variantes conocidas como guitarrillas lograron y tienen hasta el día de hoy una

importante función social en diversas comunidades, y son depositarias de viejas tradiciones tanto en interpretación como de manufactura.

5. Guitarras y guitarrillas en la Guatemala de hoy

Procedemos ahora a identificar las persistencias de esta expresión instrumental desde una mirada etnográfica a la que asistimos desde la bibliografía especializada, la consulta de acervos etnográficos, así como de nuestras notas recogidas a lo largo de varias décadas de trabajo en el terreno. En estas formas tradicionales se manifiesta el resguardo de tradiciones antañonas, en las que el cultivo del instrumento ha permanecido por siglos y con él, las viejas técnicas de laudería, afinación, interpretación, repertorios, etc. Esto sin entrar a considerar la importancia simbólica y los significados que estas expresiones provocan en los grupos sociales. Es importante advertir que desde la década de 1960 el país dio inicio a una insurrección armada que tuvo como pináculo los años de 1980. En este proceso, que algunos calificamos como genocidio, la población indígena fue la mayor protagonista y la que recibió los más duros embates y puso la mayor cantidad de vidas perdidas (200,000), desaparecidos (40,000), y más de un millón de desplazados dentro y fuera del país (Caballero-Mariscal, 2018, p. 150-168). Una dinámica que afectó procesos sociales y culturales pero que significó al poco tiempo transcurrido el desarrollo de un acendrado andamiaje de identidad y la activación de un complejo proceso de reactivación de la memoria colectiva.

5.1 La guitarrilla de *zu*: *q'eqchi'*

Evidentemente la expresión más robusta y dispersa de una tradición de guitarra, en realidad de una agrupación de cuerdas, es el conjunto de arpa (que es percutida a su vez), violín (en realidad un rabé o rabel) y la guitarrilla de *zu* por su caja de resonancia de tecomate, propia de la tradición *q'eqchi'*. Sobre este ensamble, ya Alfred y Anne Mausdlay (1899) y luego Carl Sapper (1897), se refirieron como algo característico de la región. Un viejo resabio establecido por los dominicos en la época colonial, como parte de aquella estrategia de la conversión por la verdadera paz, de donde deriva el nombre del departamento, Verapaz (Arrivillaga, 1993, p. 1). Al igual que la guitarra, el arpa y el violín cuenta con expresiones solistas aquí como en otras áreas culturales.

El primer estudio sistemático sobre la música donde interviene la guitarra o la guitarrilla lo realizo la etnomusicóloga Lise Paret-Limardo (1962)[14]. Esta autora señala que la tradición de guitarra y guitarrilla se encuentra más difundida en el Quiche. En Cobán, "el arpa y el violín se hacen sonar igualmente por la calidad de su ejecución [mientras que]; la guitarrilla permanece en la sombra, el arpa hace callar todos sus efectos […]" (Paret-Limardo, 1962, p. 16).

La guitarrilla de zu' o tecomate, nombre que deriva de su caja de resonancia: un tecomate (Crescentia cujete), muestra un cuerpo más abombado, de forma más cercana a un laúd. La caja de resonancia suele tener agujeros (para que el instrumento respire, informan). Cuenta con un brazo sin trastes y un orden de cinco cuerdas. La producción sonora de este instrumento es muy pobre. Su rango de volumen es realmente bajo. Hasta la década de los setenta, previo a la llegada al pináculo del conflicto

[14] Para mayor información sobre la obra de esta estudiosa véase Arrivillaga, 2017, p. 35-40.

armado, las cuerdas usadas eran entorchadas de tripa de coche, otro distintivo de los instrumentos antiguos (como se citó antes a Solís, 1981, p. 53). Hoy, a pesar del escaso sonido de las guitarrillas, su popularidad y frecuencia de uso, lo muestra como portador de una importante significación cultural entre los q'eqchi' (Arrivillaga, 1996, p. 25-33).

La construcción de los instrumentos *q'eqchi'* es única, propia y distintiva. Constituyen la expresión de un conjunto de cuerdas que le homologa con otras expresiones a lo largo del continente en las que el arpa se acompaña de guitarra o sus variantes como en Veracruz, Venezuela, Perú, Paraguay. Por los registros fotográficos de inicios del siglo XX sabemos que también usaron y dominaron la guitarra estándar.

5.2 Guitarrillas kaqchikel

Cuando Lise Paret-Limardo escribió su *Folklore Musical* seguramente no había realizado su trabajo de campo entre los kaqchikel, a juzgar de la riqueza que presenta el material colectado por ella misma, y para nuestro interés el de Comalapa, la tierra precisamente del prominente músico don Rafael Álvarez Ovalle. Ahí ella grabo un conjunto compuesto por guitarrilla, interpretada por Mes Cuxila, Fabian Otzoy en la guitarra y Maximiliano Mayor en el contrabajo. Con un interesante repertorio para el baile de las Chivalitas y otras danzas ceremoniales.

5.3 La guitarra y los bixrix tz'utujiles

En la región lacustre de Atitlán, los *tz'utujil* también cuentan con una antigua tradición de uso de la guitarra, para interpretar sus *bix'rix*, sobre los que gira la vida de este pueblo, como magistralmente nos ha dado a conocer Linda O'Brien. Gracias a ella sabemos más de esa tradición y la importancia de esta expresión en la cosmovisión de los *tz'utujil* (1975). En un estudio más reciente Linda O'Brien muestra la permanencia de la afinación de la guitarra española de cinco órdenes, un rasgo colonial que se expresa hasta nuestros días (2019, p. 266). O'Brien indica en su estudio que los *tz'utujil* suelen comprar sus guitarras en el mercado La Terminal, Zona 4 de la ciudad de Guatemala. Agrega O'Brien que le han informado que son de manufactura salvadoreña, y que las hacen los presos en ese país (2019, p. 266). En nuestro trabajo de campo en la región hemos constatado que el papel de la guitarra como de los cantos *tz'utujil* permanecen vigentes y que estas expresiones cantadas fueron un motor de resistencia durante el conflicto armado (Arrivillaga, 2000).

5.4 Más pueblos, más canciones: la guitarra entre los mames e ixiles

En el caso de los mam de Todos Santos, de los que ya sabemos por las descripciones de Maud Oakes, la presencia de la guitarra era eminente en múltiples facetas de la vida. Esto no ha cambiado mucho. Los mames portadores de una tradición forestal y habilidosos carpinteros, así como depositarios de viejas tradiciones musicales, dieron uso a la guitarra para ciertas formas musicales. Es por ello que este instrumento cuenta con demanda y ocupa un lugar en varias tradiciones hasta nuestros días. Al igual que la tradición de los bix'rix la guitarra entre los mames es el aliado perfecto para sus cantos. Paret-Limardo, entre su colecta de melodías para violín, ubica la guitarra de la misma manera en

San Sebastián y San Juan Atitán, Huehuetenango. En San Sebastián, la tradición de violín y guitarra se conserva aún.

Gracias al estudio de los esposos Colby, sabemos del gusto por la guitarra del mismo modo por parte de los ixil. El exhaustivo levantamiento realizado por la etnomusicóloga Lise-Paret Limardo incluye entre las expresiones de violín con acompañamiento de guitarra y guitarrilla, a los ixiles de Nebaj, Chajul y Cotzal. Al respecto, dice:

> En el norte de Quiche, cuando el violín toca con la guitarra, reivindica siempre el honor de conducir la melodía; en San Francisco de Cotzal, es la guitarra quien la lleva, y con más brillo que el violín, compensando así la tristeza de este instrumento, suavizando de cierta manera el lamento de sus notas (Paret-Limardo, 1962, p. 13).

En los años que el antropólogo norteamericano Benjamin Colby permanecia entre los ixiles, el párroco que les asistía era Jóse Díaz Ruiz, desde esos años alguien interesado en la música de los pueblos. El grabó entre los *ixiles* y *k'iches* varias expresiones para guitarra y violín. Entre los primeros, en el Cantón Xepium de la aldea Salquil Grande de Nebaj, en Pexlá Grande, Xeucalvitz, y en la Aldea Vicot. El registro que hizo de este conjunto entre los *k'iche* fue en el cerro Xisilec, en Zacualpa, un 18 y 19 de marzo de 1969,

> cuando grabo un conjunto de violín, guitarra y adufe interpretando toda la noche el Son de San Pablo, calificado, por los oficiantes indígenas y por los tocadores, de muy antiguo (quizá la pieza más antigua del acervo, de melodía casi reducida a la repetición rítmica de una sola nota en el violín, y con la monoritmía constante de la guitarra y el adufe) (Díaz, 2009, p.16).

Sobre el son San Pablo dice:

> Dicho son presenta un aire andantino. El acorde de la guitarra cambiaba a veces el sostenido por el La, talvez porque se desafinaba dada su construcción rústica (distinta de la europea aunque calcada de ella, al igual que el violín), lo que no permitía mantener la tensión de las cuerdas por un tiempo, y al ser reajustada quedaba algo alta; o porque quien la tocaba no oprimía la cuerda en su punto exacto. Los sonidos que resultaban talvez fueron todos los más bajos, pero aquí aparecen con una escritura más centrada para comodida de la vista (Díaz, s.f., p. 163, inédito).

En otras consideraciones -expresadas en el catálogo- muestra la guitarra con uso fundamentalmente rítmico, y anota que en su mayoría proceden de Huehuetenango[15].

5.5 Los conjuntos de violín y guitarra entre los q'anjob'al de Santa Eulalia, Huehuetenango

En el área vecina a los mames, se localiza el gran grupo q'anjobalano, compuesto por akatecos, chujes, q'anjob'al y popti. De esta región proceden los códices de Santa Eulalia, Acatan y Jacaltenango, que contienen las expresiones musicales para los oficios religiosos cultivados por la iglesia y los indígenas durante el periodo colonial (Alvarado, 2008, p. 39-56). Estos vestigios son muestra de la

[15] Parte de este material ha sido colgado por el proyecto Universos Sonoros Mayas, con valiosos comentarios de Alfonso Garibay García en cada una de las entradas: https://www.universososonoromaya.unam.mx/index.php?page=coleccion-jose-diaz-ruiz).

importancia del cultivo de la música en esta región. Rodríguez Torselli sugiere que varios de estos estribillos pudieron haber sido acompañados de guitarra (1992, p. 24).

En 1973 Jacques Jangoux recopiló en San Mateo Ixtatán cuatro ejemplos de violín y guitarra que incluye en el disco *Music of Guatemala*, que fue reeditado como *"Fiestas" in Guatemala* (en 1975) con la identificación: *Dounatori di violino e di chitarra al mercato, nei ristoranti e nei bars* (L.2, No. 1, 2, 3 y 4), entre otros ejemplos instrumentales. En la actualidad el cultivo del violín como solista o los violines acompañados de la guitarra y canto entre los q'anjob'ales de Santa Eulalia (Pay Konob), constituye una expresión sonora característica. Las guitarras y violines aquí usados son los que se adquieren en las tiendas musicales, de marcas conocidas.

5.6 La guitarrilla *popti'*

Los *popti'* conservaron hasta la década de los setenta la tradición de manufacturar lo que se conoce como la guitarrilla jacalteca, con funciones melódicas y de interpretación similar a la mandolina, por lo que se interpreta con plectro (Arrivillaga; Shaw, 1995, p. 12). La guitarrilla jacalteca tuvo una gran suerte, el reporte etnográfico de Carol Ventura, antropóloga norteamericana que realizo estudios entre los popti', con valiosas y diversas contribuciones sobre pueblo. Ventura publicó en *American Lutherie* (1996), *Guild of American Luthiers* (2006) y dos años después una versión en castellano de "La guitarrilla *popti'* (jacalteca)" (Ventura, 2008, p. 107-120); un texto central en un reciente proceso de rescate. Ventura coincide con nosotros al señalar que la guitarrilla (a la manera de un ukelele), cuenta "con cuatro juegos de cuerdas dobles de metal como la mandolina" (2008, p. 109). Su afinación es: Mi, La, Re, y Sol.

El artículo resulta una etnografía detallada del proceso de construcción que da como resultado el modelo de una guitarra occidental, que por sus proporciones podríamos homologar con una guitarra barroca. De cuerpo medio, brazo con trastes, juego de 4 cuerdas dobles. Mientras que la factura de una guitarrilla popular demanda un instrumental menor, la jacalteca requiere de un taller, de sierras, formones y limas, entre otros para hacer un instrumento que responda a una media, que sea estándar.

Los primeros ejercicios para hacer guitarrillas provienen, nos recuerda don Baltazar Delgado Montejo de un esfuerzo conjunto con Joaquín Hernández Delgado, que se asociaron con Mateo Hurtado, todos primos, y que en la práctica de la carpintería van perfeccionado hasta incluir primero la reparación de un violón, y luego vendrían, guitarras, guitarrones, guitarrillas, violines, violones y bandolinas. La calidad de la factura de los instrumentos fabricados por don Baltazar Delgado Montejo es evidente a la luz de algunos ejemplares. Recuerda don Trinidad Delfín que adquirió una guitarrilla en el año de 1968 por la cantidad de ocho quetzales. Hoy vemos a sus hijos Antonio y Vidal Hernández Montejo sumado a esta tradición de laudería, dignos depositarios de una importante tradición popti'. El trabajo del luthier Luis López ha sido verdaderamente motivador para que estos constructores tradicionales reactivaran lo que parecía una tradición olvidada.

5.7 La guitarra: de corridos y otros cantos entonados por los mestizos (ladinos)

Un cuidadoso trabajo, único en su género y sin ser retomado nuevamente por otros estudiosos, resulta el estudio: *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, del estudioso Carlos Navarrete. Esta publicación atiende al cultivo de estas variantes locales: "romances, recitados, corridos, ocurridos, relaciones o sucedidos, tiradas, trovas, pasos, fabulas, moralejas y consejos" (1987, p. 161). En una acuciosa labor que recoge en bibliotecas, tiradas de imprenta, y con la riqueza desbordante que le caracteriza su trabajo de campo, trae un variado y complejo de corpus de versos que tienen como fiel acompañante la guitarra. Siguiendo a lo largo de la costa pacífica que recorre Navarrete, desde el Soconusco, hasta internarse en Guatemala y atravesarla para ingresar al Salvador; o bien siguiendo rumbo nororiente a Jalapa, Zacapa, Chiquimula e Izabal, este investigador retrata una geografía portadora de una tradición prolífica en canto y guitarra. En la reconstrucción biográfica de estos cantores de las tradiciones regionales, importantes editorialistas de la mirada popular, la guitarra es un distintivo clave. En el registro fotográfico sobre esta expresión que presenta Navarrete, se corrobora la importancia de esta expresión.

Una ubicación puntual de lo que narramos, constituye la Aldea Santa Cruz, El Naranjo, Santa Rosa. Aquí encontramos la costumbre de cantar valses, tonadas, y corridos acompañados de guitarra, como parte de la tradición antes expuesta. Depositarios de una vieja tradición del romancero, estos campesinos mantuvieron la costumbre de componer canciones en rima, que cultivaban entre familia y amigos al final del jornal y para lucir en las fiestas de cumpleaños, serenatas y cuanta ocasión pueda pensarse (Arrivillaga, 1987). Si recordamos la narración de Wells tras su paso por Talanga, en Honduras, uno podría trasladar ese cuadro para la aldea El Naranjo, donde sucede algo similar.

Esta costumbre de componer canciones para guitarra no es exclusiva del oriente de Guatemala, aunque es de aquí donde se encuentran varios ejemplos que pueden individualizarse en trayectorias musicales exitosas. En el caso de Huehuetenango, encontramos un caso que ilustra lo que queremos trasladar. Se trata del cantautor José Ernesto Monzón, conocido como el cantor del paisaje. Monzón, nacido en Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango, escribió para el paisaje nacional, constituyéndose en una importante figura. Su principal acompañante en esta empresa la guitarra.

La Villa de Chiantla, igualmente en Huehuetenango, cuenta con una tradición fecunda de música para cuerdas, a la que le acompaña a esto una tradición laudera. *Conociendo el Arte Musical de Chiantla* (2004) retrata esta actividad musical en la que no todo es marimba. Inicia su recuento con los esposos Avelino Cano Mérida y Adelina Arriaga, intérpretes conocidos de guitarra desde 1933. Pocos años después encontramos la primera agrupación registrada, en 1938, que perteneció a don Víctor Manuel del Valle, con el nombre Concertina. Esta fue dirigida por Laureano Cano y tenía como sede de ensayos la farmacia *La Salud* del mismo señor del Valle (Asociación Municipal Red de Comunicadores de Chiantla, 2004, p. 37). El libro presenta un listado fecundo de intérpretes y conjuntos. Por los registros fotográficos, podemos inferir que esta tradición de cultivar conjuntos de cuerdas, data al menos de finales del siglo XIX.

Las guitarras a las que se recurre son las de tipo tradicional, entendido esto por las de tipo estándar de seis cuerdas y que hasta finales del siglo pasado conservaron una factura artesanal que fue debilitada por la industria (y por los materiales sintéticos). Con ella se perdieron las variantes de guitarrillas que ahora se buscan rescatar, junto con los conocimientos de laudería (lutería histórica).

El Peten es un buen escenario para retratar esta costumbre de los conjuntos de cuerdas. Ya Arturo Moleret, que reseñamos arriba, incluía en sus descripciones las fiestas de los isleños, el papel de la guitarra y el canto en el siglo XIX. Esto pareciera no haber cambiado si nos referimos además de la isla de Flores, a las vecindades de Santa Elena y San Benito o a San Luis, San Francisco y Dolores, antiguas villas de este amplio territorio. Aquí viejas formas musicales como los chotis y mazurcas acompañaron (y en ocasiones aun) un amplio repertorio que engalanaba las reuniones. Los conjuntos orquestales, violines, mandolinas contrabajos y guitarras -entre otros- formaron un género que sostuvo importantes veladas en la sociedad florecina. Destacados son los tiempos de la agrupación Alma Itzalana, dirigida por don Rafael Romero Sosa (Arrivillaga, 1991). El profesional de la ingeniería y músico petenero Carlos Berges Carío se encuentra promoviendo la permanencia de esta tradición de conjuntos de cuerdas dando serenatas. En este tipo de orquestinas y luego en algunos lugares impulsada por los catequistas, la guitarra continuó siendo una aliada para diversas formas de expresión social.

La guitarra también fue la acompañante perfecta para el chiclero, ese trabajador que extraía la resina del chicozapote, actividad que le obligaba largos periodos internado en la selva. Una vez, la guitarra, fácil de transportar, versátil para acompañar el final de la jornada, jugó un papel importante en estos largos periodos de ausencia. No hay un buen retrato del campamento chiclero del que no guinde una guitarra en el rancho. Una escena que se podría extender a algunas casas campesinas.

En la ciudad de Guatemala, Celso Lara, trabajó con algunos portadores de oralidad que recuerdan décimas, romances y corridos. Todos géneros musicales asistidos por la guitarra, mostrándonos cuan versátil resulta el instrumento para múltiples formas de actuación. Su uso resulta aquí más coreológico, de rasgueo y percutivo (Lara, 1978). En el retrato de los bailes de diablos descritos para el siglo XIX, encontramos la guitarra acompañándolos, lo que se extiende hasta nuestros días. La realización del Baile de los 24 Diablos que se realiza en Ciudad Vieja, Sacatepéquez, lleva como acompañamiento musical acordeón y guitarra (Lara, 1977, p. 3. Arrivillaga, 1987).

5.8 Los garínagu y la parranda, rasgando la guitarra, dando vida al verso

Aquel viajero francés ya citado, Alfred Valois, en su relato que continúa a Belice, observa de las casas de los obreros, que "solo tienen una hamaca de pita, una rústica mesa cargada de utensilios de cocina y una guitarra colgada encima de la hamaca" (Valois, 2015, p. 140), describiendo una escena muy campesina y válida para muchos contextos. Ya en Livingston estando con los caribes (garífuna) que cantan, bailan y toman ron, comenta:

> La música más discordante que uno pueda imaginar animaba esos bailes y esos cantos. Salida de una mala guitarra, de una flauta de caña y de un tambor fabricado con un pequeño barril desvencijado y cubierto en sus dos extremidades por piel de cabra reseca (Valois, 2015, p. 140).

Este diplomático, de cuyos juicios ya hemos advertido, se refiere con este párrafo a una expresión tradicional garífuna conocida como **parranda**, o **verusu**, que se caracteriza por ser acompañada de guitarra. Como en los toques de tambor, el nombre del ritmo define el nombre de la danza. El hecho que se le llame **verusu**, muestra la valoración que se le da a la forma canta, *el* **verso**, al contenido de lo que se dice, aunque los **uyanu**, acompañados de tambor, son altamente valorados.

Dirigidos a otras enseñanzas, tienen otra función y espacio. La parranda garífuna ganó gran popularidad por la proyección que le dio Andy Palacio, un destacado musico beliceño, que lamentablemente falleció a sus 47 años en el 2008. Era embajador de la Paz de Unesco y un gran promotor de su cultura. Otros músicos como Palm Nabor, o Aurelio Martínez cuentan con un importante respaldo discográfico y su obra es verdaderamente excepcional. En realidad, podría mencionar más, resulta que dentro de esta tradición cada intérprete es un artista y como tal muchos son ampliamente reconocidos.

6. Se hacen guitarras, violines y tololoches… buscando la tradición laudera

A lo largo de este texto hemos usado el termino laudero, para referirnos a los constructores de instrumentos de cuerda, ese es el término que algunos portadores usaron para identificar esta profesión: "de hacer sonidos". Aunque esto no es una norma. A menudo, son carpinteros, que entre sus habilidades hacen violines, guitarras, contrabajos. Hoy el termino luthier (lutier) es el aceptado para reconocer a estos artesanos del sonido. Finos trabajadores de la madera. Manufactureros de puentes y cejas, diapasones y clavijas, cajas sonoras y tapas armónicas, que juntos con el alma producen la magia, gracias a la intervención de sus manos.

Seguir las tradiciones de auto-manufactura es más difícil, en un universo donde el rastreo e identificación de los constructores queda para los espacios locales. En general podríamos extender que hasta esas tradiciones exitosas que alcanzan impactos locales, como la guitarrilla huehueteca, los constructores quedan en el anonimato. Algunas prácticas de constructores nacionales adhirieron una etiqueta a sus tapas lo que permite conocer sobre su constructor, y algunas veces datos mayores. Algunas restauraciones de instrumentos antiguos realizadas en el taller de Luis García, Lutheria Studio, han identificado algunos especialistas del siglo XX, habilidosos constructores, lamentablemente no de guitarras. Las excepciones reconocidas son Jabalois a inicios del siglo XX, Murga al llegar a mediados del siglo pasado y más recientemente Ramón de la Iglesia.

No todas las tradiciones de interpretación guitarrista han demandado a su vez una práctica laudera. En el campo de la laudería tradicional señalamos de los q'eqchi' su particular factura y el hecho que regularmente su intérprete es su constructor. Tanto la tradición prehispánica, como de la capilla de música, demandaron conocimientos para la construcción de instrumentos, razón que explicaría el vigor con que permanecen estas expresiones en algunos grupos culturales. Otros confiaron esta tradición en lauderos tradicionales, que venden o se distribuyen en los mercados. Son estas las guitarras que buscan los mam, ixil, y tz'utujil. La relación con los recursos forestales, en algunos grupos, derivó en una tradición carpintera más desarrollada en unos lugares a diferencia de otros. En tal sentido, en ciertos lugares la construcción de instrumentos se ha conservado con mayor fuerza, incluso incidiendo en vecindades.

Otra tradición laudera importante de señalar, es en relación con la copiosa elaboración de las llamadas guitarrillas de feria, originarias de Totonicapán, y que a pesar de su apariencia sencilla no defraudan tanto como otros juguetes sonoros. Las proporciones de estas guitarrillas de cuatro cuerdas, hoy metálicas, son más cercanas al prototipo -en proporciones- a las guitarrillas que llaman nuestra atención. Fue un tipo de esta guitarrilla de feria, la que resultó del ejercicio que practicara Rodríguez Torselli respecto de la *Regla para entrastar […]* (1992, p. 89-95. Rodríguez, 2012, p. 78-99).

Esta exitosa tradición en la construcción de guitarras totonicapense ya era considerada por Ignacio Solís, que reporta en su estudio relativo a la carpintería y ebanistería a lo largo del siglo XIX. En él indica que los "indígenas de Totonicapán fabrican desde tiempo inmemorial muebles de pinabete blanco de poco peso y a poco costo […]", y luego completa "fabrican los de esa tribu instrumentos musicales de cuerda, especialmente guitarras, de madera especial muy a propósito, y de ellas surten a las poblaciones, las aldeas y las fincas porque es rara la casa en la que no hay uno de estos instrumentos" (Solís, 1976, p. 5-6). Como vemos una descripción que dibuja el impacto que estos instrumentos tuvieron en el ámbito nacional, lo que hoy se traduce de manera reducida a las guitarras de juguete.

A mediados de la década de 1970, me informaron de una importante tradición laudera en Chiantla, Huehuetenango. No logré en ese entonces localizar el taller referido, eran los años del conflicto armado y hacer trabajo de campo resultaba una tarea de titánica. No obstante, identifiqué tres ventas de instrumentos musicales en los mercados de municipales de Huehuetenango, Quetzaltenango y *La Terminal* de la ciudad de Guatemala. Estos locales, si bien vendían guitarras, en su mayoría mexicanas y otras salvadoreñas, contaban con unas guitarrillas de cuatro cuerdas, como un requinto, que referían a un taller de Chiantla, Huehuetenango. Pude en esa ocasión comprar una guitarra pequeña de cuatro cuerdas, un instrumento que según me explicaron, era antiguo -lo que se podía apreciar- y había sido construido por el abuelo del dueño. Se trataba de un instrumento de la tradición familiar, con una factura de alta calidad. El ejemplar conseguido fue interpretado por el guitarrista guatemalteco Antonio Cosenza Palacios, quien quedó sorprendido de la calidad del instrumento.

Conclusiones

La vihuela llegó a América con los conquistadores españoles y, desde su llegada, se popularizó rápidamente, siendo adoptada por la población indígena. Su versatilidad y facilidad de transporte permitieron su difusión en diversos sectores de la sociedad. La música y los instrumentos de cuerda no solo cumplieron un rol artístico y de entretenimiento, sino que también fueron herramientas fundamentales en la evangelización de los pueblos indígenas. Tal fue su impacto que las autoridades coloniales llegaron a regular su uso mediante órdenes reales, reflejando su influencia en la vida cotidiana de la época.

Los pueblos indígenas no solo aprendieron a tocar la vihuela y la guitarra, sino que las modificaron y adaptaron a sus propias tradiciones musicales. La introducción de estos instrumentos europeos dio lugar a una fusión sonora en la que los indígenas encontraron nuevas formas de expresión artística y social. La guitarra se integró en celebraciones, rituales y eventos religiosos, desempeñando un papel central en la vida comunitaria convirtiéndose en un medio de comunicación que trascendía su propósito inicial de evangelización, para adquirir significados propios dentro de la cultura local. A lo largo del tiempo, la guitarra evolucionó en Guatemala, dando origen a diversas variantes locales. Entre ellas destacan la guitarrilla de *zu'* de los *q'eqchi'*, la guitarrilla *popti'* en Jacaltenango y otras versiones desarrolladas en distintas comunidades mayas. Estas transformaciones evidencian un proceso de apropiación musical en el que los materiales, las formas y las afinaciones fueron ajustados a las necesidades y preferencias de cada grupo cultural. Así, la guitarra dejó de ser únicamente un legado europeo para convertirse en un símbolo de identidad para muchas comunidades.

Durante el siglo XIX, la guitarra alcanzó una gran relevancia en la sociedad guatemalteca, utilizándose en serenatas, bailes populares y hasta en desfiles militares, cuando las bandas de viento eran inexistentes en las comunidades. Su presencia en distintos ámbitos de la vida cotidiana fue documentada por numerosos viajeros extranjeros, quienes dejaron constancia de su importancia tanto en celebraciones privadas como en eventos públicos. En muchos casos, la guitarra se convirtió en un símbolo de sociabilidad y cohesión cultural, marcando momentos significativos en la vida de las personas.

A pesar de que la marimba llegó a consolidarse como el principal símbolo musical de Guatemala, la guitarra y sus variantes nunca perdieron su relevancia. A lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, este instrumento ha continuado desempeñando un papel crucial en diversas comunidades indígenas y mestizas. Su uso sigue siendo fundamental en la interpretación de sones tradicionales, corridos y música de acompañamiento para rituales y festividades, lo que demuestra su vigencia y adaptación a los cambios socioculturales.

La fabricación de guitarras y guitarrillas ha sido una tradición artesanal muy importante en Guatemala, con centros destacados en regiones como Totonicapán y Chiantla. En estas localidades, la construcción de instrumentos de cuerda ha sido una habilidad transmitida de generación en generación, permitiendo la preservación de conocimientos técnicos y estéticos propios de la laudería guatemalteca. En la actualidad, existen esfuerzos significativos para revitalizar y mantener esta tradición, mediante la documentación etnográfica y el trabajo de luthiers comprometidos con la continuidad de estos instrumentos, garantizando así su permanencia en el patrimonio musical del país.

La vihuela y la guitarra, llegadas a América como emblemas sonoros de la colonización, fueron resignificadas por los pueblos indígenas, que las transformaron en expresiones de identidad propia. Más que meros instrumentos de evangelización, estos cordófonos se integraron en celebraciones, rituales y prácticas comunitarias, dando lugar a nuevas sonoridades que reflejan la resistencia y creatividad de las culturas locales. Su evolución, desde la apropiación indígena hasta la creación de variantes como la guitarrilla huehueteca, evidencia un diálogo constante entre la tradición y la innovación, en el que la música se convierte en un testimonio vivo de la historia y el mestizaje cultural de Guatemala.

Referencias

ACOSTA, Eduardo; BENAVIDES, Jorge; UMANZOR, Rafael. Desarrollo histórico de la guitarra en Honduras desde el punto de vista académico, 1900-2016, *Portal de la Ciencia*, n. 15, p. 92-121, 2018.

ALVARADO, Paulo. Notas para un acercamiento al repertorio de San Miguel Acatán, en *Senderos*, *Revista de Etnomusicología* 1, p. 39-56, 2008.

ÁLVAREZ, Cristina. *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*, vol. 3. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

ARRIVILLAGA, Alfonso. Marimbas, bandas y conjuntos orquestales de Petén, *La Tradición Popular*, n. 82, p. 1-12, 1991.

ARRIVILLAGA, Alfonso, y SHAW, Sylvia. Los popti': una aproximación a la música y a la danza, *La Tradición Popular*, n. 102, p. 1-17, 1995.

ARRIVILLAGA, Alfonso. El conjunto de arpa, violín y guitarrilla: Una reminiscencia hispánica o un producto del sincretismo entre los maya-q'eqchí'. *Bulletin de la Société Suisse des Americanistes*, n. 61, p. 25-33, 1996.

ARRIVILLAGA, Alfonso. El Ju'l Juaj Tijaax. Abonando la resiembra, un reencuentro con la memoria colectiva, *La Tradición Popular*, n. 128, p. 1-16, 2000.

ARRIVILLAGA, Alfonso. *Aj. Instrumentos musicales mayas*. Chiapas, México: Universidad Intercultural de Chiapas, México, 2006.

ARRIVILLAGA, Alfonso. Melodías para violín de Huehuetenango. Un extracto de folklore musical de Lise Paret-Limardo de Vela. *Senderos 1, Revista de Etnomusicología*, Anexo, 2008.

ARRIVILLAGA, Alfonso. Lise Paret-Limardo en la etnomusicología guatemalteca. El Instituto Indigenista y la colecta de música emprendida. *Mujeres y Universidad*. v. 9 p. 35-40, 2017.

ASOCIACIÓN MUNICIPAL DE RED DE COMUNICADORES SOCIALES DE CHIANTLA. *Conociendo el Arte Musical de Chiantla*, Guatemala: ADESCA, 2004.

BARATTA de, Maria. *Cuzcatlan típico. Ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. El Salvador: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1952.

BRIGHAM, William. *Guatemala. The land of the Quetzal*. London: T. Fisher Unwin, 1887.

BLOM, Franz; LA FARGE, Oliver. *Tribus y Templos*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1986.

CABALLERO-MARISCAL, David. Ecos del enfrentamiento armado guatemalteco veinte años después del conflicto. El arraigo de la violencia. *LiminaR*, v. 16, n. 1, p. 150-168, 2018. https://doi.org/10.29043/liminar.v16i1.570

CHAPMAN, Anne. *Los hijos del copal y la candela*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1985a. Tomo I

CHAPMAN, Anne. *Los hijos del copal y la candela*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985b. Tomo II

COLBY, Benjamín. y COLBY, Lore. *El contador de días. Vida y discurso de un adivino ixil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

COTO, Thomas de, Fray. *Thesaurus verboru. Vocabulario de la Lengua Cakchiquel V(El) Guatemalteca, nuevamente hecho y recopilado con summo estudio, trabajo y erudición*. Edición de Rene Acuña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

DÍAZ del CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Guatemala: Edición Crítica por Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo" y "Universidad Rafael Landívar. Monumental Hispano-Indiana. V Centenario del Descubrimiento de América, 1982.

DÍAZ RUIZ, Jóse. Recuento de una labor (1996-1972): un acervo de transcripciones, grabaciones y notas sobre las musicas k'iche e ixil de Guatemala, *Senderos*, *Revista de Etnomusicologia*, n. 2, p. 149-176, 2009.

DÍAZ RUIZ, Jóse. *Catálogo,* (inédito, Archivo Casa Laruduna).

FERNÁNDEZ, Ricardo. *Costa Rica en el Siglo XIX: Antología De Viajeros*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1970.

FIESTAS IN GUATEMALA. Editado por Jacques Jangoux. Albatros VPA 8225 Stereo. Milán, 1975. [re-edición de Folkways Records FE 4213].

GANDARIAS, Igor de. *La producción musical de Rafael Álvarez Ovalle*. Guatemala: ADESCA, 2005.

GILLIN, John. *San Luis Jilotepeque. La seguridad del individuo y de la sociedad en la cultura de una comunidad guatemalteca de indígenas y ladino*. Guatemala: Seminario de Integración Económica y Social, 1958.

HORSPOOL, Glen. *The Music of the Quiche Maya of Momostenango in its Cultural Setting*. Tesis (PhD). Universidad de California, Los Ángeles, . 1982.

KÖHLER, Urich. *Cambio cultural dirigido en los altos de Chiapas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1975.

LARA, Celso. Décimas de un ciego de un mendigo de Jutiapa, *Tradiciones de Guatemala*, n.7, p. 190, 1977.

LARA, Celso. Los trovadores del pueblo. Poesía popular de Guatemala, *La Tradición Popular*, n. 20, p. 3-27,1978.

LEHNHOFF, Dieter. *La Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986.

LEVY, Pablo. *Notas Geográficas y Económicas sobre la República de Nicaragua*. Nicaragua: Banco de América, 1976.

MAUDSLAY, Anne; MAUDSLAY, Alfred. *A Glimpse at Guatemala, and Some Notes of the Ancient Monuments of Central America*. London: Printed by Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1899.

MELÉNDEZ, Carlos. *Viajeros por Guanacaste*. San José, Costa Rica: Ministerio de la Cultura, Juventud y Deportes, 1974.

MOLERET, Arthur. *Voyage dans L'Amerique Centrale*. Paris: Gide et J. Baudry, Libraires-Editeurs, 1857.

MORALES ABRIL, Omar. *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglo XVII y XVIII*. La Habana: Premio de Musicologia Casa de las Americas, 2024.

MUÑOZ, Jesus. *Organologia del folklore hondureño*. Honduras: Litografia Lopez, 1988.

NAVARRETE, Carlos. *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

OAKES, Maud. *Las dos cruces de Todos Santos*. Guatemala: Editorial Cultura y Fundación Yax te', 2001.

O'BRIEN, Linda. S*ongs of the Face of the Earth: Ancestor Songs of the Tzutuhil-Maya of Santiago Atitlán, Guatemala*. Tesis (Doctorado). University of California at Los Angeles, 1975.

O'BRIEN, Linda. *Canciones que hacen bailar el camino: los b'ix rxin b'ey de los maya-tz'utujil de Santiago Atitlán, Guatemala*. Guatemala: Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2019.

PARA que modere la música, AGCA A1 23. Leg. 4588, Exp. 39541 Fol. 43.

PARET-LIMARDO, Lise. *Folklore musical de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional de Guatemala, 1962.

PÉREZ de ARCE, José. *Guitarra y organología andina*, La Cantera de Colina, Santiago. 2018. Disponible en: https://www.academia.edu/36134134/La_guitarra_y_la_organología_andina_Una_posible_hstoria_del a introduccion_de_la_guitarra_en_América Acceso: 10 jul. 2024.

PIRA, Juan Pablo. El cuaderno de Manuel Álvarez: una fuente de música para guitarra de la época colonial en Guatemala. *Cultura de Guatemala, Anuario Guatemala* Año XXIII, n. III, sept.-dic.), p. 67-103, 2002.

RODRÍGUEZ TORSELLI, Luis Antonio. *Un manuscrito antiguo denominado "Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese"*. Tesis (Licenciatura en Historia). Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala, 1992.

RODRÍGUEZ TORSELLI, Luis Antonio. Un manuscrito del siglo XVII de Santiago de Guatemala para aprender a tañer una guitarra por solfa o por cifra. *Sarance*, n. 28, p. 78-99, 2012.

SALAZAR, Ramón A. *Tiempo Viejo. Recuerdos de mi juventud*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1957.

SÁENZ, José. *Historia de la música guatemalteca: desde la monarquía española hasta fines del año 1877*. Guatemala: Imprenta de la Aurora, 1878.

SANBORN, Helen J. *Un invierno en Centro América y México*. Guatemala: Museo Popol Vuh; Universidad Francisco Marroquin. 1996.

SAPPER, Karl. *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn, 1897.

SAPPER, Karl. Costumbres y creencias de los indios Pokonchí, *Traducciones Mesoamericanistas*, Tomo II. Sociedad Mexicana de Antropología, p. 193-207, 1968.

SCRUGGS, T.M. Las multiples apropiaciones del Baile de la Marimba Nicaraguense, *Senderos Revista de Etnomusicologia*, n. 2. p. 57-100, 2009.

SEGURA, Pompilio. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2001.

SOLANO, Félix. *Vocabulario en lengua castellana y guatemalteca que se llama Cakchi quel chi*, (1856) Disponible en: https://archive.org/details/vocabularioenlen00sola/page/n4/mode/1up. Acceso:10 jul. 2024.

SOLÍS, Ignacio. Cinco textos históricos… *La Tradición Popular*, Boletín n. 8, p. 2-7,1976.

SOLÍS, Ignacio. *Nuestras artes industriales*. Estudio preliminar de Roberto Díaz Castillo, Guatemala: Editorial Universitaria, 1981.

STEPHENS, John Lloyd. *Incidentes de viaje en Centroamérica Chiapas y Yucatán*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centro Americana. EDUCA. 1971.

VALOIS, Alfred de. *México, Habana y Guatemala. Notas de viaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

VINCENT, Frank. *In and Out of Central America, and Other Sketches and Studies of Travel*. New York: D. Appleton and Company, 1890.

VARGAS CULLELL, María Clara. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.

VELÁSQUEZ, Ronny; AGERKOP, Terry. *Misquitos*. Venezuela: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, 1979.

VENTURA, Carol. The Jacaltec Maya Guitarrilla, *American Lutherie*, Fall, n. 47: p. 20-27, 1996.

VENTURA, Carol. The Jacaltek Maya Guitarrilla, The *Big Red Book of American Lutherie*, Vol. 4, Guild of American Luthiers 1994-1996, p. 350-357, (re-print) 2006.

VENTURA, Carol. La guitarrilla Maya Jakalteka. Trad. Sylvia Shaw. *Senderos, Revista de Etnomusicología* n. 1, p. 107-120, 2008.

VOLUMEN I. *Guatemala. Música de América Latina*. Selección y recopilaciones de Alfonso Arrivillaga. Centro de las Culturas Populares y Tradiciones. Caracas, 1987.

WELLS, William V. *Exploraciones y aventuras en Honduras, 1857*. Honduras: Edición del Banco Central de Honduras. 1960.

WISDOM, Charles. *Los Chortis en Guatemala*. Guatemala. Seminario de Integración de Guatemala. 1961.

ZÚÑIGA CHÁVEZ, Nuria. *La construcción y consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2017.

Alfonso Arrivillaga-Cortés, antropólogo y etnomusicólogo. Encargado de Área de Etnomusicología, Dirección General de Investigación en la Universidad de San Carlos de Guatemala. laruduna@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.